

San Pascual a San Gil"

LA DIFICULTAD DE HACER TEATRO EN ESPAÑA

FRANCISCO RUIZ RAMON

DE San Pascual a San Gil parte, no sólo consciente, sino expresamente —ahí está bien visible esa "luna con cara de pepona" que preside desde lo alto la acción de la primera escena— de la dramaturgia de Valle-Inclán, de cuyas faras y esperpentos toma, instrumentalmente, procedimientos de distorsión tanto lingüísticos como de construcción de personaje y de situación, y, temáticamente, el mismo período de la historia española acotado por Valle-Inclán: la España isabelina. Como en Valle, la "fábula" vuelve a enfrentar, en torno a la Reina castiza y fondona, a milites, eclesiásticos, políticos y pueblo, sí por las mismas razones, no con los mismos fines ni con la misma tonalidad dramática. Las razones son, en efecto, las mismas: destripar otra vez el mito como se destripará a un fantoche, precisamente porque es un fantoche sacralizado y vestido con los arreos del mito. Mito que no es, naturalmente, el de la España isabelina, sino el de un modo de contar la Historia de España. Los fines y el tono son, en cambio, otros, pues ambos parten menos de la áspera y acerada mirada del esperpento valleinclanesco que de la divertida y desengañada mirada del entremés cervantino. De ahí proviene esa mayor encarnadura humana que, como personajes, tienen la Reina castiza y Perico el Ciego.

Los figurones de la visión esperpéntica de la España de Valle son convocados de nuevo a un nuevo retablo de las maravillas que se representará en un patio de Monipodio nacional, para contarlos la misma y "otra" histo-

ria que Valle-Inclán no pudo contarlos por la simple razón de que se murió antes de esta "otra" historia de España y este otro modo de contarla que empezó en 1936. La historia española que Valle contaba era una historia civil, sin teología y sin cruzada que disfracara a San Pascual de San Gil.

En la historia isabelina de Miras están el Maligno y la Muerte presidiendo el retablo, aunque con distinta función. El Maligno es el Gran Mascarón, figurón por excelencia y por esencia, en cuyo nombre se desteje y se teje la historia en el gran barracón de la feria nacional, al que, para sobrevivir y sucederse incansablemente a sí mismos, explotan por turno o al unísono la una y la otra España. Su función es justificar cada vez el comienzo de la misma historia, pues no es una historia que cambia, sino que recomienza siempre en el mismo punto, en un incesante ir y venir de San Pascual a San Gil y de San Gil a San Pascual.

La Muerte, en cambio, el otro Gran Mascarón, estupidamente visualizada en escena —calva y con sus dos claveles enhiestos— es la heredera universal, la única usufructuaria de la ingente cosecha de la que el poder se alimenta y vive: el pueblo. Pueblo que, a su vez —y es lo más terrible que la historia de Miras nos cuenta— no conoce apenas más papel que el de ofrecerse a sí mismo para ser cosechado, abonando una y otra vez los feraces campos de la Muerte.

En cada uno de los tres grandes espacios dramáticos —convento, corte y calle— en los que se va desplegando escénicamente la acción,

concentra Miras los distintos campos de fuerza actuantes en nuestra historia para ir desmontando, como se desmonta un complejo aparato de relojería, los móviles y mecanismos que los articu-

tas: la oquedad como única gran fuerza rectora de la historia nacional.

El escenario, como espacio simbólico de esa historia, actúa así ante el espectador como un espejo mágico o embrujado capaz de mostrar el terrible juego carnavalesco de la constante transmutación del rostro en máscara: de nuestra historia en anti-historia, de la religión en antirreligión, del pueblo en antipueblo, de la libertad y el progreso en antilibertad y antiprogreso, del orden en antiorden. Juego cuya escena



Das escenas de la obra de Domingo Miras

lan y que hacen marchar la fanfarria nacional. Bajo las aparentes diferencias y disidencias de esos campos de fuerza, cada uno agrupado en torno a su enseña propia —Religión, Libertad y Progreso, Orden o Heroísmo— y encarnado históricamente con nombre, apellido o título —el de las *dramatis personae*— la acción dramática revela el común fundamento intrahistórico que origina enfrentamientos, divisiones y acciones políticas, religiosas o populares, y en el que se enraizan palabras, gestos y ges-

cumbre es aquella en que los fantasmas de la Revolución se transmutan a la vista del respetable en fantasmas de la Realeza y la Religión, convertidos, a su vez, en horribles mascarones de sí mismos. Las célebres dos Españas de nuestra mística historiografía nacional son así convictas y confesas, a la vez, mediante una inmisericorde desmitificación que las deja frente a frente como espejo deformado la una de la otra.

La compañía de teatro El Búho ha montado y repre-

sentado la obra de Miras al modo como una orquesta interpreta una difícil y rica partitura, con rigor, con precisión, con entusiasmo creador y con laboriosa sincronización de cada uno de los instrumentos. Y de igual modo —para seguir con el símil— que una orquesta que interpreta, dándole existencia sonora a la partitura, no es ni su director ni sus intérpretes ni sus instrumentos por separado, el montaje y representación de la obra de Miras realizados por El Búho, no es ni montaje de director ni de es-

La lectura que El Búho hace del texto de Miras, y cuyo resultado es el *De San Pascual a San Gil* que vemos en escena, responde a una dramaturgia desentrañada desde dentro del texto, no impuesta a él desde fuera. Por eso mismo, los signos ideológicos y los signos teatrales se funden en escena potenciándose los unos a los otros (1).

En el programa de mano se pregunta El Búho: "¿Por qué es tan absurdamente difícil hacer teatro en España?". Y a renglón seguido se

sobre absurdo—, nuestro espectáculo está ahí, listo para ser estenado en Madrid, pero en Madrid no es posible disponer de un local para exhibirlo: la inutilización del teatro Español, lugar natural de estreno de nuestra obra dada su condición de Premio Lope de Vega, unido a la, digamos, desinformación y desconfianza hacia todo lo nuevo por parte de los empresarios que controlan los teatros de Madrid, hacen hoy inviable el estrenar en la capital de España".

Esta pregunta podría, sin

Max Aub, o Alberti, o Martín Recuerda, o Rodríguez Méndez, o Arrabal, o López Mozo, o etcétera (un larguísimo etcétera), del teatro público de la larga dictadura franquista.

Durante su primer año de vida, el CDN ha intentado devolvernos, mediante su rescate, parte de nuestra mejor herencia mediata o inmediata. Devolvémosla toda, si es que es posible, requerirá más años. Pero, mientras tanto, nuestros autores han seguido y siguen escribiendo. ¿Quién se preocupa de montar hoy lo que escriben hoy, para no tener que rescatarlo —si es que se rescata— dentro de unos años, perpetuando así, como una enfermedad crónica, el desajuste de nuestro teatro y nuestra sociedad? Nadie. Ni la empresa particular ni las municipalidades, empezando por la de Madrid. Ahí está el Centro Cultural de la Villa de Madrid montando irresponsablemente —en sentido histórico— venganzas de donmendo o teatro innecesario. Y cuando en medio de tanto nadie una compañía de teatro como El Búho propone una obra de hoy de un autor de hoy para un público de hoy, no hay teatro en Madrid, privado, municipal o estatal que la acoja, cuando lo lógico, por relación al teatro español de hoy y de su historia de hoy, sería promocionar a esa compañía hoy mismo, no mañana, antes de que tenga que declararse en bancarrota y disgregarse. Promocionarla hoy para hacer surgir mañana en el mapa teatral de España otras compañías que dieran a conocer el teatro español de hoy a los públicos de hoy, los cuales no serán de hoy ni de ayer ni de mañana, sino de nunca, si los responsables públicos y privados de la política teatral en España se empeñan en la política del avestruz.

También yo quiero terminar con la misma pregunta de El Búho para ver si alguien la contesta: ¿por qué es tan absurdamente difícil hacer teatro en España? Teatro español. ■



"De San Pascual a San Gil", según el montaje de la compañía El Búho.

cenógrafo ni de actores. Su director —Gerardo Malla—, su escenógrafo y figurinista —Gerardo Vera— y todos sus actores y actrices orquestan como un colectivo de trabajo el texto dramático de un modo que, a mi juicio, por relación a su contexto, es ejemplar, y al que hay que considerar como ejemplo a seguir en el teatro español actual, donde más veces de las deseables dirección, escenografía o actuación se convierten por separado o juntas en lecho de Procusto del texto representado.

añade: "... cuando empleamos el término absurdo no lo hacemos impensada ni gratuitamente, porque absolutamente absurdas han sido las dificultades de toda condición que constantemente han estado trabando nuestro rico proceso de trabajo, y porque, por último —absurdo

(1) Me interesa aclarar que es, en relación con este contexto, y de ningún modo con sentido absoluto, como debe leerse lo escrito por mí en el artículo anterior (TRIUNFO, número 850, página 49) con respecto al montaje de la obra por El Búho. No es, claro, el mejor en su sentido absoluto, sino por relación al contexto apuntado.

apenas más variación que la del tiempo verbal, servir de lema a una historia pública del teatro español contemporáneo. Que el fenómeno constituya, sociológicamente, una especie de constante histórica de nuestro teatro contemporáneo no significa, claro está, que las razones de su constancia sean siempre las mismas, pues, obviamente, las razones que pudieran explicar la ausencia de Valle-Inclán del teatro público de su tiempo no son las mismas que las que podrían explicar la ausencia de autores como